

# יצר ויעירה

איזבל:  
לָרַגַע וְעַ... גָּזַן עָלַי...  
נָצַב כְּפָסֶל אֲבָן...  
וְרַק עֵינָיו גָּלְשׁוּ עַל מַחְשׁוֹפָי  
פָּצְלוּ אֶת הַבָּשָׂר.  
נִהְיֵיתִי כְמוֹ חַיָּה פּוֹצְעָה...  
גַּי נָהַר וְהִתְפַּתֵּל בַּתַּחְתָּנִים לְרַחֲמֵי אֲוֵנו  
וְהוּא - כְּאִישׁ הַפְּנֵסָה בִּי אֶת יִצְרוֹ  
בְּמַצּוֹקֵת דָּמִי נְעוּרַי עֶמֶד דּוֹקֵס -  
(צוֹר וִירוּשָׁלַיִם, מַעֲרָכָה רֵאשׁוֹנָה,  
בַּעֲבוּדָה שֶׁל יוֹסֵפָה אֲבֵן-שׁוֹשׁן)

אחיקר:  
מִכָּאֵן אֲוֵתָה הַרְדֵּךְ  
מִבִּלְיָה לְצוֹר וְלִירוּשָׁלַיִם.  
נָרְטָה לִי, רֵיחַ דָּם עוֹלָה מִבְּגָדְךָ, גְּבִיא.  
(מַעֲרָכָה שְׁנִייה)

מיכל גוברין

לב צוֹר וִירוּשָׁלַיִם גּוֹעֵשׂ עֵימוֹת בֵּין שְׁתֵּי תְשׁוּקוֹת גְּדוֹלוֹת, שֶׁל אִיזְבֵּל וְשֶׁל אֱלִיהוּ. צוֹר וִיצְרִיה מוֹל צוֹר יִשְׂרָאֵל וְקִנְאִיו. מוֹל יִרְכִיָּה הַפְּשׁוּקוֹת שֶׁל אִיזְבֵּל, כּוֹהֵנֶת הָעֵשְׂתוּרָת וְהַפְּרִיִן כּוֹבֵשׂ אֱלִיהוּ הַנְּבִיא אֶת יִצְרוֹ, וּפּוֹרֵשׁ עֵרִירִי לַמְדַבֵּר, לְבְרִית טוֹטְלִית עִם הָאֱלֹהִים. אֱלֹהִים הוּא מוֹשֵׁא תְשׁוּקָתוֹ, וְאֵלֵיו יַעֲלֶה בְּסַעֲרָה הַשְּׂמִימָה. הַתְּשׁוּקָה הַלֹּא-מְמוּצָה שֶׁבֵּין שְׁנֵי גְדוֹלֵי-הַחֶשֶׁק סוֹחֶפֶת לַמְּחוּל עִיוּעִים אֶת הַמַּמְלָכָה וְאֶת מַלְכָּהּ, אֶת הַצַּבָּא וְאֶת מַעֲגְלֵי הַחֲבֵרָה וְהַמוֹסָד. וְהַכְּלָבִים לּוֹקְקִים אֶת הַדָּם.

בין שני קצוות אלה נקרע אלישע. מתתיהו שוהם מזדהה, כדבריו, עם סערות נפש זו. הוא כותב את צוֹר וִירוּשָׁלַיִם בראשית שנות השלושים "בדמו", בשהותו הקצרה בתל-אביב, לפני שישוב בעל כרחו לוורשה. באירופה עדיין לא שכחו הדי המלחמה העולמית והמהפכה הקומוניסטית, תחום המושב היהודי נעקר - ושוב רועדת האדמה. גלי האוונגרד חושפים, בדרכיהם השונות, את התפרצות היר הגעש הקריבה. בפולין נוצר התיאטרון הניאורמיתי של סטאניסלס וויטקיביץ' ושל וויטולד גומברוביץ', איתם קשור ברוננו שולץ. בוינה כותב אליאס קאנטי את "סטוריים", רומן בו משרתת גרמנייה מכלה בבשרה את ההוגה המעודן. ובפריס, כותב ונואם המשורר השחקן והבמאי אנטונון ארטו את פרקי "התיאטרון וכפילו". מתתיהו שוהם נפטר ב-1937. מה שקרה באירופה ובארץ מאז מותו שופך אור על הקשרים תרבותיים, ברובם לא מודעים בזמנם.

"מעולם, בעת שהחיים עצמם מסתלקים, לא דובר רבות כל-כך בציוויליזציה ובתרבות." כותב אנטונון ארטו בהקדמה ל"תיאטרון וכפילו" <sup>(1)</sup> הוא חולם על יצירתו של "תיאטרון האכזריות", כדי להסיר את מסווה התרבות: "בתקופה המעיקה והרת-האסון שאנו חיים בה, אנו חשים צורך דחוף בתיאטרון שהמאורעות אינם עולים עליו, תיאטרון שיעודד בנו הד עמוק ויגבר על אייציבותם של הזמנים". את המניפסט הראשון ל"תיאטרון האכזריות", כותב ארטו באותן שנים ממש בהן כותב שוהם את צוֹר וִירוּשָׁלַיִם. במפתיע הוא נזקק לא רק לפולחן ולמיתולוגיה המפסיקאנית או הבלניזית כחומר יצירה, ובוחר כרפרטואר לא רק את סיפורי המרקוזי דה-סאד או עיבודים של שייקספיר או וויצק, אלא הוא החזה על העלאה של: "קטע מספר הזוהר: סיפורו של רבי שמעון, שהאלימות והעוצמה שמורות בו עד עצם היום הזה כמו בדליקה", או: "כיבוש ירושלים לפי התנ"ך והמקורות ההיסטוריים; מצד אחד, צבע הדם האדום הניגר ממנו ותחושת הנטישה וטירוף הדעת, הנראית אפילו באור; ומצד אחר, פולמוסיהם המטאפיזיים של הנביאים והתסיסה האינטלקטואלית המחרידה שהם מעוררים, ואשר תוצאותיה ניכרות פיזית במלך, בבית-המקדש, באוכלוסייה ובאירועים".

נדמה כאילו צוד וירושלים, ובו סצנות שהן מפסגת עיצוב הייצוריות בדרמה העברית, נכתב על פי הזמנה של ארטו לתיאטרון האכזריות שלו. אך, לכתובתו של שוהם נילוה מימד חתרני ייחודי נוסף. בעצם הבחירה בתיאטרון – הנחשב ביהדות לעבודה זרה – כמדיום להצגת הקונפליקט שבין צוד וירושלים חושף המחזה שניות נוספת, פנימית. שניות הגועשת במעמקי המסורת היהודית.

חיים נחמן ביאליק ניסח בכתביו את מימד העומק של שניות זו. ביאליק היה האידיאל הספרותי של שוהם ותומכו הנלהב של המחזה צוד וירושלים. שימעו של אנטונן ארטו וודאי לא הגיע אל ביאליק, אך כמי שספג את הדי המודרנה, והתיכם עם יסודות היצירה המהפכניים שבתרבות היהודית, היה ביאליק מודע, לא פחות מבודלר, פרוסט או ג'ויס, למאגיה שבשפה, לחווית האפיפניה, להתגלות שבסינסטזיה, או ל"טוטמיזם בחיים", בלשונו של ארטו. במאמרו החשוב "על 'השניות בישראל'" (1922)<sup>(2)</sup> טוען ביאליק שקונפליקט פנימי מתקיים בציביליזציה היהודית, ללא קשר עם יחסיה לתרבויות הסביבה. זהו העימות הקדום שבין רועי הצאן ובין עובדי האדמה, אשר, בניגוד לעמים אחרים, לא חדל מלהתקיים בה, והוא מותיר את "האומה כגוף מורכב משני 'חמרים'". העימות ביניהם רובץ לפתח כחטאת מאז רצח הבל, עובד האדמה, בידי קין, הרועה. הוא נמשך בין אברהם, רועה הצאן, ובין יצחק, האכר הזורע. "ובתקופות מאוחרות, כשהשבטים התחברו יחד ושכנו זה בצד זה וגם זה בתוך זה, – התחילה המלחמה בין יהוה – אלהי המדבר ובין הבעל – אלהי עובדי האדמה".

העימות שבין אליהו, הנביא הנודד, איש המדבר, ובין איזבל, כוהנת הפריז של הבעל, פורץ על פי משנתו של ביאליק מהמסד המיתי היהודי. הוא המניע את ההיסטוריה היהודית בין נודדים וגלות ובין דבקות באדמה, והוא המעצב את תרבותה. אלישע, הנקרע בין שני

הקטבים, אינו אלא גילומה של הנפש היהודית הארכיטיפלית. אולם, לגבי ביאליק, שניות זו איננה קרע הרסני. להפך, היא מקור החיות של העם. "עם, שבגורלו מושלת נטיה אחת בלבד ושהעמיד את כל כחו על יסוד אחד – בשעה שמגיע זמן, שאין הכח הזה יפה וממשלתו פסקה – צריך לרדת מעל הבמה. אבל עם הנתון במדה אחת תחת שלטונם של שני הכחות – חייו חיי עולם." (ביטוייו של ביאליק מהדהדים כאן את לשונו המיתור-ליגיזית של הרב קוק, וחושפים גם את מקור היניקה של האופטימיות החורבנית של המשורר. לימים ניסחתי אני את טלטלת השניות

### בעצם הבחירה בתיאטרון

#### - הנחשב ביהדות לעבודה

#### זרה - כמדיום להצגת

#### הקונפליקט שבין צוד

#### וירושלים חושף המחזה

#### שניות נוספת, פנימית.

#### שניות הגועשת במעמקי

#### המסורת היהודית.

כ"קו נטוי בין תקווה לחורבן". – "התקווה הסוערת שבחורבן. עוז החורבן שבתקווה"<sup>(3)</sup>.

השיא הרדיקלי בתפיסת השניות של ביאליק הוא בהעמדתה של "ההתרוצצות של שתי הנטיות והתכונות" לא רק בסיפור ההיסטורי, או בקולות האגדה, אלא בלב לבה של ההלכה, "בכל המנהגים החוקים והמשפטים". במאמרו, "כיסוי וגילוי בשפה" (1915) מצביע ביאליק על השניות המהותית שבגרעין השפה (ועל ההדים ל"כפילות" של ארטו, או לתורות שפה ומיסטיקה אחרות, ניתן רק לרמוז כאן). וב"הלכה ואגדה" (1916)<sup>(4)</sup>, מאמר שהמהפכניות שלו עדיין לא עומעמה, חושף ביאליק את

פניה של השניות הרוחשת אפילו בקוצו של יוד של ההלכה.

הקירבה המפתיעה בין ההלכה ממבטו של ביאליק ובין תיאטרון האכזריות של ארטו, מזכירה עד כמה ההלכה והתיאטרון קרוצים שניהם מאותו חומר, מאותו מדיום – החיים עצמם. ייחודו של התיאטרון האמיתי לגבי ארטו הוא בשימושו ב"כלים חיים", כשהוא "ממשיך להתסיס צללים שהחיים עדיין מגששים בהם את דרכם". וביאליק המדגיש שההלכה "חמרה" – האדם החי לכל יצרי לבבו, מכנה אותה "אומנות החיים וארחות חיים", ורואה בה את אחת מפסגות היצירה האנושית: "אומנותה היא הגדולה שבעולם". לגבי ארטו חומר החיים הקיצוני של השחקן מתגלה כשפה של הירוגליפים חיים, כשהשחקנים הופכים "להיות כמו המומתים בשריפה, שמעוויים סימנים בהיותם עקודים על המוקד"<sup>(5)</sup>. ההלכה, כפי שמזכיר ביאליק, "שקודה יום יום, שעה שעה ורגע רגע... לצור צורה רק אחת: דיוקן של בריות, צלם אלהים באדם". אך גם מצלם זה לא נעדרים הדי השניות. בכל אחד מחוקי ההלכה גועשת דרמה קיצונית, או בלשונו של ביאליק: "בכל אחד מהחוקים מעורה הסימבוליקא המיתולוגית, האגדית וההואית של האומה".

דוגמה מרתקת לדרך בה הוטבעה דרמה זו – על ממדיה האנושיים והאלוהיים – במסורת, טמונה בגלגולי דמותו של גיבור צוד וירושלים, אליהו הנביא. בדמותו המקראית של אליהו הגיע למיצוי הארכיטיפ של הקנא היהודי.<sup>(6)</sup> דמותו כוללת את גלגולי תכונותיהם של שמעון ולוי, הנוקמים בבני שכם על אונס אחותם דינה, ושל פנחס, המקנא לה' דוקר ברומח את זמרי בן סלוא ואת הנכריה, כזבי בת צור, בעת משגלם. הקנאים, אהובי האל, נוקמים את חילול ברית ישראל והאלהים שבזיווג עם נוכרים. אך מעשיהם חושפים לא פחות את קנאתו של אלהים, את פניו כ"אל קנא" – פנים

אימתניות שכל-כולן דין. החימה האלוהית ניטחת בסצנות קנאה שבלב הדרמה בין עם ישראל ואלהיו, ומאיימת, יותר מפעם אחת, על המשך קיומו של העם.<sup>(7)</sup>

חרב הפיפות של הקנאות – האלהית או האנושית – חייבת ריסון, כדי לאפשר את המשך הקיום. מאמציו של האלהים לריסון עצמי מהדהדים החל מהמקרא והמדרש, והם דרמה מרתקת כשלעצמה. הקנאי האנושי, החסר את מידת הריסון, הפורש מנשים ומתמסר לאל לבדו, מהווה סכנה לחברה, גם אם הוא נביא גדול. לכן, כבר במקרא ננזף אליהו על קטרוגו המתלהם כנגד העם ש"עזבו את בריתך" (מלכים א', י"ט י'), ונשלח למשווח את אלישע תחתיו. במותו עולה רוחו בסערה השמימה, אך גופו, שלא התרצה לתשוקת אשה, לא מוצא מנוח באדמה. הנביא, שנוטר לבדו, ערירי במדבר, מותיר אחריו ערירית גם את האדמה, ופוער תהום של קנאות בין ברית הבשר ובין ברית הרוח. לא פלא שתורותיו של אליהו, המהדהדות בספרי הבשורה ובדמותו של ישו, יכוננו דת אשר בשיאה המשיח והנזירים אחריו, יקדשו את האלהים וימנעו מפריון. אך ביהדות, שמצוות פרו ורבו, ושהשאור שבעיטה – אותה תסיסה של יצר טוב ורע, הם סוד חיוניותה, חייב היה להימצא תיקון לקנאות הבוטה, ולכח הפיתוי של טהרנותה. ומדהים כיצד נשמר – בלב ההלכה – מתח ההפכים של "זמבשרי אחזה אלוה" (איוב י"ט, כ"ז), מבלי למחוק (ובלי להתכחש) לאף אחד ממרכיביו.

וכן, אל טוהר קנאתו של אליהו מוסיפה המסורת תכונות הפוכות, החל מהמקרא דרך ההלכה, המדרש, הפיוט או הזוהר. שכבה מעל לשכבה צוברת דמותו פנים נוספות, והוא הולך והופך לתשבי, שליח פלאי בין שמים וארץ, מליץ ישר, מנחם ומבשר הגאולה. דווקא אליהו הקנאי, שהאשים את העם בעזיבת הברית, מוצא את עצמו – בכל טקסי ברית המילה – כעד התמיד בבריתם של

ישראל. "לך לילדי ישראל, ומהם תרויח הברית והם יתנו לך" מורה משה לאליהו בזהר, ("ח"ב, ק"צ-א) במה שהוא שיאה של דרמת תיקון. הקנאי הופך ל"מלאך הברית", ועל כסאו, כסא אליהו, מונח התינוק למילה. "ויניח את התינוק על הכסא של אליהו, ויאמר: זה הכסא של אליהו הנביא זכור לטוב"<sup>(8)</sup>. אולם, אהון כרויה תשמע בנוסח הברכות (ובריצוי המאולץ"מה של "הזכור לטוב") את עומק הדרמה המקופלת בהן. הפחד מקנאותו הא־סקסואלית של אליהו מתעורר ברגע בו הרך הנולד נלקח מזרועות אימו, ומונח (או מופקר) על ידי אביו בחיק כסאו (או מזבחו) של

## דווקא אליהו הקנאי,

### שהאשים את העם

### בעזיבת הברית, מוצא

### את עצמו - בכל

### טקסי ברית המילה -

### כעד התמיד בבריתם

### של ישראל.

הנביא הקפדן. ובשיא של היפוכים אירוניים מתעמתת בטקס המילה נזירותו הקנאית של אליהו עם נוסח הברכה. הרך הנולד, שאברו נחתם באות הברית, מבורך לא רק בעתיד של תורה ומצוות בטוהר רוחני, אלא גם בחומריותם של חיי הייצר והפריון: "כשם שנכנס לברית, כן יכנס לתורה ולחופה ולמעשים טובים". וכלשון מדרש תנחומא: "ממקום שאתה פרה ורבה אתה צריך לימול".

ברית המילה היא "אות בבשר". אחת מן האותות של שפת תיאטרון הקודש היהודי, על עלילתו הקוסמית, הקיומית והנפשית.<sup>(9)</sup> בזמנים הטורפים בהם מועלה היום המחזה צור וירושלים, כשתהום של מלחמת דמים נפערת

מתחת לכל אחת מפעולות חיינו, אנו זקוקים, לא פחות מאשר בשנות ה-30 בהן כותב מתתיהו שוהם, להיזכר ללא התכחשות וללא התקשחות בתעוזתה של המסורת לינוק מתהומות חיותה. תיאטרון הקודש היהודי – של האדם והאל – טמון בעלילות, בחוקים, במנהגים ובמשפטים של המסורת היהודית, והוא קורא לאדם המאמין, כמו לאמן, לעלות על בימתו. מחדשי ההלכה לדורותיהם, המיסטיקאים והמאמינים הגדולים – הנודעים או המוצנעים בפינתם – ידעו זאת. גם המשוררים והיוצרים כביאליק, וכשוהם. זו גם שאיפתם של מחפשי הדרך לתיאטרון יהודי, שיוסי יזרעאלי, מורי, עמיתי, אני או תלמידי, הם מיוצרו. בכל הצגה, כמו בכל תפילה, עולה המסך על הדרמה הסוערת, על כל צורותיה ויצריה. והיא שבה ונוצרת, בכל פעם מחדש. ■

1. אנטונון ארטו: התיאטרון וכפילו, בתרגום אולין עמר, הוצאת בבל, 1995. כל הציטוטים מארטו, ללא הערה, נלקחו מהוצאה זו.
2. ח.ב. ביאליק: דברים שבעל פה, הוצאת דביר, תל אביב, תרצ"ה.
3. מיכל גוברין: מעשה הים, כרוניקת פירוש (עם תחריטים מאת ליליאן קלאפישי), הראל, 1998, כרמל, 2000.
4. ח.ב. ביאליק: סיפורים. דברי ספרות, הוצאת דביר, תל אביב, תשכ"ה.
5. בתרגומה של הלית ישורון, ב"חדרים" 7, אביב 1988.
6. ניתוח מקיף נמצא במאמרה המאלף של מלילה הלנר-אשד: נפש הקנא בספר הזוהר, ב"אלו ואלו", ירושלים, תשנ"ז.
7. ביטוי לקנאת האל, ולגילוייה בפרק ט"ז בספר יחזקאל, מצוי ברומן פרי עטי: השם, הספריה החדשה / הוצאת הקיבוץ המאוחד, 1995. ראה גם, יהודה ליבס: אהבת האל וקנאתו, על השניות הדיאלקטית שהיא לבה ומהותה של הדת, "דימוי", 7, חורף תשנ"ד.
8. סידור השלם, נוסח ספרד.
9. מיכל גוברין: תיאטרון קודש בן זמננו, פריס 1976; הפולחן היהודי כז'אנר של "תיאטרון קודש", ב"אמנות ויהדות", אוסף מחקרים בעריכת דוד קאטוטו, בראילן, תשמ"ט.

מיכל גוברין היא דר' לתיאטרון של אוניברסיטת פריס, סופרת ובימאית. ממקימי אסכולת התיאטרון היהודי.